

# LAZARE

**Lazare** a franchi un jour les portes du Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis. Depuis, il n'a plus quitté les salles et les plateaux, écrivant ses premières pièces et multipliant les rencontres avec des artistes tels Josef Nadj, François Tanguy, Claude Régy ou Stanislas Nordey, qui l'invite à rejoindre l'École du Théâtre National de Bretagne. Auteur dès son adolescence, improvisateur dans les lieux publics, il devient acteur et metteur en scène avant de créer, en 2006, sa compagnie Vita Nova, dont le nom est une référence à la *Divine Comédie* de Dante. Autour de Lazare se constitue un « noyau dur » de fidèles collaborateurs qui vont l'accompagner dans une grande aventure théâtrale débutée en 2008. Une trilogie qui s'ouvre avec *Passé – je ne sais où, qui revient*, suivi en 2011 de *Au pied du mur sans porte*, deux titres empruntés à Pessoa, avant de se conclure, temporairement, avec *Rabah Robert*. Cette trilogie s'est construite autour du personnage de Libellule, double de l'auteur, et de sa famille. Une famille entre France et Algérie, réunie autour d'une mère à forte personnalité qui a sa propre langue, et d'un père absent-présent, une famille d'un de ces quartiers de banlieue qui subit et se bat. Mais le théâtre de Lazare n'est pas pour autant un théâtre documentaire. C'est un théâtre qui vit à travers l'écriture, un théâtre de rêves, de fragments, de retours en arrière, de frottements, de vrai et de faux, un théâtre qui fait de la parole recomposée le cœur de la représentation. Une parole écrite, rythmée comme une partition, dont l'oralité traverse le corps des acteurs et leur donne une énergie vitale. Pas de jugements, pas d'explications, pas de lieux communs dans ce théâtre qui bouscule autant les formes de représentation que l'écriture dramatique.

## Entretien avec Lazare

### ***Au pied du mur sans porte* est le deuxième spectacle d'une trilogie. Comment est né cet ensemble ?**

**Lazare** : L'idée de construire un ensemble de trois pièces était présente dès l'origine du projet. Un ensemble constitué de *Passé - je ne sais où, qui revient*, puis *Au pied du mur sans porte* et enfin *Rabah Robert*. J'y explore la notion de différence, en affirmant notamment un refus de la norme et du normatif. Il y a un lien naturel et évident entre les trois textes qui se répondent. Ainsi, j'avais écrit des scènes pour le premier spectacle que j'ai finalement décidé d'utiliser pour le deuxième, des scènes que l'on retrouve également dans le troisième et dernier spectacle. Par ailleurs, les titres des deux premiers spectacles sont issus de deux poèmes de Fernando Pessoa : *Ode maritime*, où l'on peut lire : « Un amour passé je ne sais où qui revient », et *Bureau de tabac*, dans lequel il est écrit : « Celui qui est resté au pied du mur sans porte qui entendait la chanson de l'infini au fond d'un puits bouché... ».

### **Chaque pièce aborde-t-elle ce thème central de la différence selon un axe différent ?**

Oui. La première pièce traite des massacres du 8 mai 1945 à Sétif en Algérie. Ces événements m'interrogent depuis longtemps, moi qui suis pleinement français, mais qui, comme beaucoup de Français, possède des origines ancrées ailleurs, notamment en Algérie. Lors de mes recherches sur ces tragédies pour écrire ce premier spectacle, j'avais le sentiment d'être un « massacreur-massacré ». Après avoir retourné et fait ressurgir ce passé, j'avais le sentiment de n'avoir aucune issue et me suis trouvé devant un « mur sans porte ». J'ai alors écrit la deuxième pièce, en me projetant dans le présent de ceux qui, comme moi, se trouvaient devant ce mur, c'est-à-dire les jeunes des banlieues, des quartiers et des cités. La troisième pièce, *Rabah Robert*, met en avant un grand absent des deux premières : le père, figure essentielle de ce lien entre passé et présent. Toutefois, même s'il y a un rapport très étroit entre chaque pièce de la trilogie, notamment à travers les personnages, chacune a un style d'écriture particulier et une existence qui lui est propre.

### **Y a-t-il des personnages récurrents ?**

Oui, mais ils sont réinventés à chaque épisode de la trilogie, puisqu'ils sont écrits de manière à faire du théâtre, pour donner à voir, entendre et sentir le monde de multiples façons, sans conditionnement. Ces personnages sont récurrents parce qu'ils sont de véritables figures de théâtre. Charlie Chaplin et son Charlot constituent, selon moi, un exemple extraordinaire, toujours le même, reconnaissable entre mille et, cependant, toujours nouveau, différent, changeant et évoluant. C'est ce que j'essaie de faire avec mes personnages. La figure de la mère est toujours présente, mais jamais à l'identique. Il en va de même pour le personnage central, celui de Libellule, figure inspirée d'Arlequin de la *Commedia dell'arte*, épicurien généreux, qui aime passionnément et joyeusement le monde, mais qui est toujours pris dans une souricière et dans le trou de la mémoire, cet espace à la fois perdu et brûlant. Il n'est pas toujours cet être libre, volant gracieusement au-dessus des maisons et des villes qu'évoque son nom. Libellule vit un quotidien angoissant, en tentant de ne pas prendre l'autre comme champ d'opposition, mais en essayant de le comprendre. Le langage de ces personnages leur permet de renommer le monde avec sa propre galaxie, ses voies lactées et ses impossibilités. Chacun de ces personnages a sa sensibilité et sa perception du monde, mais aussi une métaphysique difficilement partageable. Aujourd'hui, j'ai le sentiment qu'il faut ouvrir les sensibilités, au vu du rétrécissement général auquel nous sommes confrontés, chacun s'isolant dans un groupe ou une chapelle.

### **Y a-t-il plusieurs formes d'écritures dans vos différentes pièces ?**

Oui absolument. C'est ce que je cherche depuis que j'écris. Mon désir est de trouver un équilibre entre un langage quotidien, une prose plus élaborée et une écriture poétique très ouverte. Que tout cela ne se juxtapose pas, mais se mélange. Ainsi le fourmillement du monde est-il présent et concret sur le plateau.

### **Construisez-vous votre écriture avant même le geste d'écrire ?**

Là comme ailleurs, il y a beaucoup de choses qu'on ne sait consciemment pas à l'avance, mais qui sont là, quelque part en soi, pré-inscrites depuis longtemps, comme un matelas de mousse sur lequel on dort dans une forêt, et qui vous imprègne sans que l'on s'en rende vraiment compte. La nuit, on ne voit pas la lumière, mais elle est là, sauf que l'on n'a pas la capacité de la percevoir. J'ai commencé à écrire très tard, car j'ai souffert, dans ma jeunesse, d'une forme de handicap à lire et écrire et ai été ballotté d'école spécialisée en école spécialisée. Cela explique peut-être la nature de mon écriture, que j'espère nouvelle, non déterminée, pas encore repérée, décryptée et analysable.

### **Quand vous écrivez, pensez-vous aux comédiens, eux aussi récurrents, avec lesquels vous travaillez très régulièrement ?**

Très pragmatiquement, je commence à rêver une pièce et j'en parle avec quelques amis, en toute confidentialité, comme avec l'actrice Anne Baudoux. En général, le point de départ est un morceau de poème à partir duquel je commence à écrire pour donner corps à mon rêve initial. Dans *Au pied du mur sans porte*, il y a des bouts de poèmes écrits dans une cave au tout début de mon aventure, à l'âge de dix-neuf ou vingt ans. Ensuite, je constitue une galerie de personnages, qui vont habiter et faire vivre mon rêve. J'imagine une directrice d'école primaire, un policier... ainsi que les acteurs qui incarneront leur parole. Par exemple, si je pense au comédien Julien Lacroix pour le policier, je lui en parle. S'il ne veut pas le jouer, alors il n'y aura pas de policier, car j'attends de mes acteurs qu'ils soient engagés corps et âme à mes côtés. Ils doivent nourrir l'envie de partager un travail difficile, ardu, dans des conditions souvent très fatigantes. Enfin, je confronte mon rêve à la réalité et, avant de l'écrire, je rencontre des personnages réels comme une directrice d'école, un policier de la BAC ou des enfants de quartiers dits «sensibles». Je m'installe dans la cour d'une école avec ma table afin de questionner, parler, regarder et écouter.

### **Votre texte est-il déjà totalement écrit lorsque vous commencez à répéter ?**

Oui, mais il peut se modifier pendant les répétitions, si j'ai le sentiment que, par moments, il ne fonctionne pas et que les acteurs n'y arrivent pas. J'essaie alors de comprendre d'où vient le blocage. Est-ce une erreur d'écriture ou une difficulté propre à l'acteur pour faire entendre les enjeux de certaines scènes ? À titre d'exemple, dans *Au pied du mur sans porte*, la scène dite «du jambon» ne fonctionnait pas, malgré un enjeu pourtant clair : celui de la confrontation, de la tension entre, d'un côté, un rapport moral et éthique, et de l'autre, une ambivalence du désir, comme le dit Vladimir Jankélévitch. Après beaucoup de travail, une solution a été trouvée et je n'ai pas réécrit la scène. Mais parfois, c'est mon écriture qui pose problème et alors, je me remets à la table.

### **Pendant les répétitions, y a-t-il des conflits entre l'auteur et le metteur en scène que vous êtes ?**

Bien sûr... Parce que l'auteur privilégie le texte, tandis que le metteur en scène aime la musique, le chant et une certaine légèreté. L'auteur veut raconter beaucoup de choses sur le monde, alors que le metteur en scène doit faire en sorte que la parole soit audible, que le geste de l'acteur soit artistique. L'auteur se livre à des échappées sur l'univers, la métaphysique et le rêve. Il voudrait, par exemple, que des chevaux arrivent dans des wagons, que la guerre soit traînée par une corde sur le plateau, avec un ciel nuageux au-dessus d'elle et un horizon en flammes. Pour le metteur en scène, le seul moyen de réaliser cela, c'est la parole des acteurs.

### **Dans votre écriture, les didascalies disent ce que pensent les personnages, plus qu'elles ne donnent d'indications scéniques. Pourquoi ?**

Mes didascalies sont des espace-temps qui permettent d'entrer dans la subjectivité du personnage, afin d'en décrypter une sensibilité et un monde singuliers. Ainsi, les didascalies concernant le personnage de Libellule nous aident à comprendre les motifs de son action sur le plateau. Dans mes didascalies, le temps est souvent en suspension. C'est ce que j'appelle «une déformation du temps», un traitement du temps que l'on retrouve chez Beckett dans *La Dernière Bande* ou encore dans l'œuvre cinématographique de Tarkovski avec un travail spécifique sur l'espace et la voix.

### **Dans *Au pied du mur sans porte*, le personnage principal est un enfant. Pourquoi est-il le porte-parole de vos préoccupations ?**

Avant de commencer l'écriture de cette pièce, je suis retourné à Bagneux dans une école primaire où j'ai rencontré des enfants joyeux, éveillés au monde, courant entre les arbres, portant un regard neuf sur les choses et les gens, hors de toute conceptualisation. Immédiatement, je me suis posé la question de savoir pourquoi, quelques années plus tard, ces mêmes enfants seront peut-être devenus durs, difficiles et peu souples. Comment tout cela se durcit-il ? Comment se forme la carapace ? Quels sont les chemins qui orientent ce parcours vers l'âge adulte ? Les rencontres avec la directrice d'école, le policier, le dealer, le toxicomane et la femme de ménage sont au cœur de ce parcours. Je voulais partir de l'humain pour tracer cette voie, ne pas en rester à la caricature de l'enfant des banlieues, mais être proche de lui et le regarder comme un caillou rare, entre cristal et silex.

### **Derrière cet enfant, c'est tout un monde que vous voulez pénétrer ?**

Ce qui m'intéresse, c'est de comprendre comment l'humain peut devenir si dur, comment se fabrique la dichotomie entre centre et banlieue, comment se crée la marge et comment se ferme l'esprit de l'enfant. Je ne raisonne ni en historien, ni en sociologue : je cherche simplement à comprendre comment la langue ouvre des domaines de compréhension du monde.

### Cet enfant a un jumeau...

Oui, un jumeau mort-né, ce qui ouvre d'immenses possibles à imaginer. Au fil de l'histoire, au fur et à mesure que Libellule grandit, ce jumeau disparaît peu à peu, même si l'enfant continue à lui parler, parce qu'il me semble qu'on a le droit de parler à nos morts qui nous constituent.

### En ce moment, on parle souvent de théâtre documentaire, de théâtre documenté ou même d'autofiction théâtrale. Comment vous situez-vous par rapport à ces catégories ?

Je ne me situe dans aucune de ces catégories. On ramène souvent le personnage de Libellule à ma propre personne, mais je m'en défends. C'est un personnage rêvé, un double de moi, qui lui-même a des doubles. Ce qui est étrange, c'est d'avoir appris par ma sœur, il y a seulement quatre ans, que j'avais eu un jumeau mort-né. La parole de Libellule est une parole imaginée, non une parole réelle. Elle se situe dans des endroits où je ne me rends qu'en rêve, la nuit. C'est davantage du réel « refictionné », revisité, que de l'autofiction. Dans *Au pied du mur sans porte*, la mère devient peintre après avoir vu des tableaux de Van Gogh. Dans la réalité, après avoir emmené ma mère dans un musée à Amsterdam, elle n'est pas devenue peintre !

### Lorsque vous réalisez des interviews de personnes réelles, sont-elles de type journalistique ?

Non, pas du tout. Je mets en place des circonstances. Je construis des séquences et des mises en scène. Je fais improviser mon interlocuteur, comme je le ferai pour un comédien. Ensuite, je choisis des mots de cette interview que je mets en valeur dans mon texte. La directrice a dit deux fois « peut-être » sur un sujet qu'elle ne connaissait pas, et moi je multiplie ces « peut-être » dans mon texte. Dans la pièce, ça devient essentiel pour le personnage, cela induit des gestes, des mouvements de corps. J'ai cherché, surtout pour l'enfant, à montrer comment naît l'échec, qui vient le plus souvent des épreuves qu'on lui impose à l'école, sans se préoccuper de ses propres désirs. Car il s'agit bien ici d'une stigmatisation par l'échec.

### Vous accordez une importance capitale aux corps de vos acteurs...

Certainement. C'est le cœur, le centre même du travail que j'entreprends. Le corps dit ce que la parole est impuissante à dire. Le corps change l'espace, il peut être un cri, il touche à l'essentiel, ne serait-ce que par une main qui se dresse. Le corps, comme la musique, amène une lecture du temps. Il est toujours pris par quelque chose qui est au-delà de ce qui est dit. Il me semble, en effet, que l'on peut raconter l'histoire d'Hiroshima simplement en pelant des oranges...

### La musique tient-elle une grande place dans votre travail ?

Oui, mais de façon différente selon les mises en scène. La musique me permet de faire entendre le poème, de dépasser le sens pour atteindre l'être même. La musique permet aussi aux spectateurs les plus débutants d'accéder au poème, car tout le monde entend les déchirements de la musique. Enfin, avec elle, je peux ouvrir le temps, aller dans des espaces de nostalgie, de perceptions intactes.

*Propos recueillis par Jean-François Perrier*



AVEC LA CHARTREUSE DE VILLENEUVE LEZ AVIGNON

## AU PIED DU MUR SANS PORTE

TEXTE DE LAZARE

TINEL DE LA CHARTREUSE

durée 1h50

**15 16 17 18 à 18H30**

mise en scène et lumière **Lazare** collaboration à la chorégraphie et assistantat à la mise en scène **Marion Faure** collaboration à la scénographie **Marguerite Bordat**

avec **Anne Baudoux, Axel Bogousslavski, Julien Lacroix, Mourad Musset, Yohann Pisiou, Claire-Monique Scherer**  
et les musiciens **Guillaume Allardi, Benjamin Colin, Jean-François Pavros**

production Vita Nova - ANAH

coproduction Studio-Théâtre de Vitry

avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication DRAC Île-de-France, de Beaumarchais/SACD, de la Spedidam, de L'Échangeur (Bagnolet), du Théâtre National de Bretagne (Rennes), du Trident Scène nationale de Cherbourg et de La Fonderie (Le Mans)

*Au pied du mur sans porte* est publié aux éditions Voix Navigables et aux Solitaires Intempestifs.